



Cubismo, Neoclasicismo y el renacimiento de la guitarra española a principios del siglo XX

Michael CHRISTOFORIDIS
Ruth PIQUER SANCLEMENTE

Introducción

A pesar de que algunos estudios sobre el cubismo han examinado la representación de instrumentos musicales como la guitarra, especialmente en las construcciones de naturalezas muertas de Picasso y Juan Gris, prácticamente no se ha abordado la relación entre esta visión moderna de la guitarra y el pensamiento musical y estético de la época. Los conceptos de música nueva y moderna sustentados por la idea de síntesis entre tradición y vanguardia y el concepto de Neoclasicismo musical se apoyaron en valores estéticos procedentes del cubismo y sus teorías estéticas.

Existe un corpus emergente de estudios sobre el resurgimiento de la guitarra clásica en el siglo XX y su difusión internacional en la década de 1920. Sin embargo, se ha profundizado poco sobre el papel determinante de las artes visuales en la formación de las ideas sobre el instrumento y la estética y el repertorio de sus protagonistas. Es necesario por tanto explorar el impacto multifacético de las representaciones modernas de la guitarra en las artes visuales en aquel momento de renacimiento de la guitarra clásica en España y tratar su proyección internacional. Un enfoque interdisciplinario permite examinar cómo el Neoclasicismo musical estuvo ligado a la importancia de la guitarra clásica moderna (y a la creación y el “redescubrimiento” de su repertorio), y cómo estas construcciones del instrumento se elaboraron a partir de y en paralelo a lo visual y lo literario.

El renacimiento de la guitarra clásica en la década de 1920 fue un fenómeno protagonizado por españoles. Aunque estrechamente vinculado al nacionalismo hispano y al renacimiento de la música española desde finales del siglo XIX, la relación entre las representaciones modernas del instrumento en las artes visuales de las primeras décadas del siglo XX y la estética emergente del Neoclasicismo musical fue crucial para la recepción crítica y la amplia difusión de la guitarra en Europa y América del Norte. Estas asociaciones también concedieron a la guitarra clásica un salvoconducto hacia lo moderno y hacia la idea de arte culto frente a las manifestaciones populares que habían proliferado en la escena internacional desde la década de 1890.



Ilustración 1. John Singer Sargent, *El jaleo*, 1882, Isabella Stewart Gardner Museum, Boston

Este artículo examina las fuentes e ideas que existieron tras la fascinación de los pintores cubistas por la guitarra, sobre la base de que hay un vínculo estrecho entre esas representaciones y la construcción literaria del instrumento por escritores españoles como Ramón Gómez de la Serna y Federico García Lorca. De hecho, en los dibujos de este último puede verse una correlación directa.

El legado visual moderno del instrumento influyó en la nueva configuración estética de la guitarra clásica en la obra de Falla. Falla dio el impulso para un nuevo repertorio con su pieza original para guitarra, el *Homenaje* a Claude Debussy, y para la redefinición posterior de la guitarra como un símbolo de la herencia preclásica de España, en línea con la nueva orientación musical neoclásica de la década de 1920. Una consecuencia de aquel impulso fue el surgimiento de un repertorio moderno para clave, un instrumento que se empleó para evocar la guitarra barroca y la vihuela.

La influencia de Falla fue crucial para la configuración del punto de vista estético y del

repertorio de una serie de guitarristas en la década de 1920, incluidos Andrés Segovia, Regino Sainz de la Maza, Emilio Pujol, así como otros ya consagrados como Miguel Llobet. La proyección crítica de estos artistas también se examinará a la luz de las alusiones a los *topoi* visuales y literarios relacionados con el instrumento.

Pablo Picasso, el cubismo y la guitarra

En la segunda mitad del siglo XIX la representación visual de la guitarra en el entorno europeo estuvo fundamentalmente asociada al retrato y a las representaciones exóticas y costumbristas de España. El instrumento se convirtió en *topos* común del imaginario romántico. En el Fin de Siglo la guitarra había sido frecuentemente reproducida por los pintores impresionistas (Edgar Degas, Auguste Renoir), y además apareció en las representaciones visuales y también exóticas del flamenco en lienzos como el de John Singer Sargent *El jaleo* (ver Ilustración 1).

No obstante no fue sino hasta los primeros años del siglo XX cuando la guitarra empezó

a ser un icono constante en las artes visuales, especialmente a través de su asociación con Pablo Picasso, el cubismo y los pintores españoles de las primeras vanguardias.

La guitarra española adquirió un nuevo diseño en manos de Antonio de Torres desde la segunda mitad del siglo XIX, y entre 1890 y 1920 proliferó en diferentes ámbitos, adaptándose a varios estilos musicales. Un sinfín de estilos populares coexistieron, a lo largo de este periodo de treinta años, asociados a toda una serie de técnicas de rasgueado y punteo, casi siempre sobre la primera posición de la guitarra. El comienzo de este periodo se caracteriza por el enorme éxito de las estudiantinas, que se habían convertido en un fenómeno internacional tras su aparición en las festividades de carnaval de 1878 en París.¹ La asociación de la guitarra con la sonoridad de las estudiantinas se difundió por Europa y las Américas durante los últimos años del siglo XIX. Es en este momento cuando el instrumento se establece en el uso urbano-popular, y su proyección generalizada estará unida a su producción industrial. Aquellos años coincidieron además con la evolución definitiva del flamenco y sus técnicas en la guitarra, y con los comienzos de la escuela moderna de guitarra clásica española bajo el protagonismo de Francisco Tárrega y Miguel Llobet. Estos guitarristas se centraron en el repertorio decimonónico del instrumento y compusieron piezas románticas y exóticas de salón, transcribiendo *morceaux* y arias.

En el París *fin-de-siècle*, numerosos artistas españoles y artistas franceses cubistas fueron testigos del resurgimiento de la guitarra. Por una parte algunos amigos de Picasso, desde Ramón Casas a Ignacio Zuloaga, tocaban la guitarra y eran aficionados al flamenco y la música popular, además de conocer a intérpretes notorios como Miguel Llobet y Ángel Barrios. Por otra parte es sabido el interés de Picasso por la cultura del Café y la canción popular francesa, acompañada de guitarra como en el caso de Frede en el popular *Lapin Agile* (que Picasso representa en *Au Lapin Agile*, 1904).

Para muchos pintores cubistas la representación de la música fue un asunto de especial importancia. Hacia 1908 Georges Braque in-

troducía la representación de instrumentos de música en su pintura. Independientemente de haber estudiado música, y de su interés por Bach y Mozart, Debussy, Milhaud (con el que colabora para el ballet *Salade* de 1924) y Satie, el pintor estaba interesado en representar el volumen dentro del dominio de la naturaleza muerta, el espacio táctil, y el instrumento musical en cuanto objeto. En los lienzos de Braque se pretendía también una evocación de la música a través de Bach. La insistencia en el nombre de Bach no era fortuita. Por ejemplo, a través de títulos como *Aria de Bach*, Braque se refería precisamente a una concisión de contenido, aludiendo siempre al rigor constructivo y el equilibrio que tanto músicos como pintores tomaban como modelo, y que les ayudaba a liberarse del énfasis postwagneriano. Tanto Braque como Juan Gris señalaron la perfecta compenetración de volúmenes, espacios y líneas en el cuadro y el elemento rítmico ligado a lo constructivo. Esto, por otra parte, era lo que señalaba Jean Cocteau cuando declaraba que intentaba “entender la música de las guitarras de Picasso”² (ver Ilustración 2).



Ilustración 2. Pablo Picasso, Polichinela con guitarra tras el telón del teatro, 1919, colección privada

¹ *Ilustración Española y Americana*, 15-III-1878, pp. 171-172; 22-III-1878, p. 187, y 30-III-1878, pp. 213-215.

² Cocteau tenía ya un interés por la cultura clásica y latina, y al conocer a Picasso con su interés por la *Commedia dell'Arte*, le sigue en esta dirección, especialmente a través de sus figuras italianas, que le transmiten la idea de lo



Ilustración 3. Pablo Picasso, Tres músicos, 1921, The Museum of Modern Art, Nueva York

En su abstracción moderna la guitarra contenía una plétora de significados e implicaciones históricas y culturales para muchos de los artistas. Fue introducida en el cubismo sintético y el *collage* cubista en mayor medida que en el cubismo analítico, no sólo como *objet trouvé*, sino como objeto que otorgaba a la representación moderna un matiz de realidad y alusión histórica. En un sentido similar, el Neoclasicismo musical incorporaría modelos del pasado (muchas veces derivados de fuentes guitarrísticas), en una moda historicista que los reconfiguraría a través de modelos armónicos y tímbricos modernos.

De entre todos los enlaces interdisciplinares que se han producido para definir la modernidad de las dos primeras décadas del siglo xx, el del cubismo relacionado con la música ha tenido mayor relevancia y sin

embargo rara vez se ha intentado dilucidar su significado. Christopher Gray afirma que el cubismo es algo más importante que una corriente plástica, y que cualquier otro *ismo*. Se trata de algo más profundo, implicado en expresiones tanto de la literatura como de la música, al igual que en otras artes visuales como pintura y escultura.³

Aunque el cubismo ejerció una variedad notable de influencias en la música, se ha prestado mayor atención a la relación entre Picasso y Stravinsky.⁴ Durante la Primera Guerra Mundial se observa en ambos creadores la intención de conciliar el cubismo con la perspectiva tradicional y lo moderno

rústico-popular con un punto de ironía. Kenneth E. SILVER: *Esprit de corps. Vers le retour à l'ordre, the art of the Parisian avantgarde and the First World War, 1914-1925*, Princeton, 1989, pp. 124 y ss.

³ Christopher GRAY: *Cubist aesthetic theories*, Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1953, p. 3.

⁴ Ver: Michael CHRISTOFORIDIS: "Madrid de Igor Stravinsky, Pablo Picasso y la vanguardia", *Campos interdisciplinares de la musicología, V Congreso de la Sociedad Española de Musicología, Barcelona, 25-28 de octubre de 2000*, vol. 2 (Madrid, SEdeM, 2001), pp. 1303-1309; Jonathan CROSS: *The Stravinsky Legacy*, Cambridge – Nueva York: Cambridge University Press, 1998.

con lo popular en un sentido historicista. Son ejemplos de ello los de Picasso (Ilustración 3) y de Stravinsky *L'histoire du soldat* (1918) y *Pulcinella* (1920).

En los trabajos para teatro de Picasso, diseños de escena, vestuario y telones (*Parade*, 1917; *El sombrero de tres picos*, 1919; *Pulcinella* 1920; y *Cuadro Flamenco*, 1921), observamos la unión entre formas cubistas con una tendencia neoclasicista que introduce elementos figurativos y perspectiva. *Parade* muestra claramente este aspecto de la producción de Picasso. El telón también introduce la figura del torero tocando una guitarra, que es reminiscencia de temas precubistas y remite a la fascinación contemporánea y futura con los arlequines guitarristas.

Las producciones de los *Ballets Russes* tuvieron una importante repercusión crítica en la prensa francesa, inglesa y española, que consideró estar ante una nueva estética clasicista por su síntesis estilizada entre lo culto y lo popular, y el recurso del *gesto* abstracto, la linealidad en diseño, música y coreografía, los planos tímbricos diferenciados y claros en la música, los perfiles “angulosos” y acusados en decorados y en melodías, rasgos resaltados también en relación a la sonoridad de instrumentos “revividos” como el clave y la misma guitarra, y que formaron parte de la terminología habitual en la crítica sobre el cubismo plástico.⁵

Manuel de Falla: nacionalismo y construcciones de identidad a partir de la guitarra

La idea de una guitarra estilizada, extraída del entorno popular y reconocida como instrumento clásico se empezó a difundir en España en las primeras décadas del siglo xx. Las teorías de Felipe Pedrell sobre la síntesis entre las tradiciones cultas y populares fueron cruciales para este proceso. Estas ideas tenían además su paralelo en la actividad del *Institucionismo*, que proponía la

creación de un lenguaje nacional-universal.⁶ La necesidad de unir la música moderna con las tradiciones popular y de música antigua estableció el marco idóneo para la identificación de algunas manifestaciones de la música culta y popular, ya que el Neoclasicismo, entendido desde el punto de vista de los protagonistas de la época, permitía el uso metafórico de elementos preclasicistas y la construcción de la identidad neutral, nueva, de la fuente popular. En 1917, Manuel de Falla escribió precisamente sobre la guitarra como ejemplo de conciliación entre arte culto y arte popular unidos en un *revival* estilizado del pasado, que había anticipado Pedrell con sus teorías.⁷

La recuperación histórica del pasado musical español estaba en la práctica desarrollándose a través de la recuperación del repertorio de vihuela y guitarra barroca, asociado al discurso sobre la guitarra como instrumento clásico. La vihuela asimismo proveía un modelo idóneo de clasicismo español al entenderse también como ejemplo de síntesis entre arte culto y popular. En los primeros años del siglo xx el redescubrimiento de la vihuela del siglo xvi adquirió un protagonismo determinante para los neo-historicismos y el Neoclasicismo. Además de los escritos de Pedrell, otras fuentes que es preciso tener en cuenta son el ensayo de Rafael Mitjana *¡Para música vamos!*, que incluye un capítulo sobre la historia de la guitarra,⁸ y la conferencia leída por Cecilio de Roda en 1905 en el Ateneo de Madrid con motivo de la celebración del tercer centenario de la publicación de *El Quijote*. Roda describió las canciones, instrumentos y danzas que aparecen en la novela,⁹ y propuso los siguientes ejemplos de transformación de la tradición popular en

⁵ Ruth PIQUER SANCLEMENTE: *El concepto estético de clasicismo moderno en la música española (1915-1939)*. Tesis Doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 2008, pp. 69-77, 431-442. Y Ruth PIQUER SANCLEMENTE: *Clasicismo Moderno, Neoclasicismo y retornos en el pensamiento musical español (1915-1939)*, Sevilla: Doble J, 2010.

⁶ Esto se reflejó manifiestamente en las actividades y conciertos de la Residencia de Estudiantes en Madrid por aquellos años.

⁷ “A cuantos quieran hacer música estrictamente nacional, que oigan lo que podríamos llamar orquestas populares (en mi tierra las guitarras, los palillos, y los panderos), y sólo en ellas encontrarán esa anhelada tradición, imposible de hallar en otra parte”. (Manuel de FALLA: “Nuestra Música”, *Música*, n° 2, junio de 1917).

⁸ Rafael MITJANA: “La guitarra española y Miguel Llobet”, *¡Para música vamos! Estudios sobre el arte musical contemporáneo en España*, Valencia: Sempere y Cia, 1909, pp. 83-94.

⁹ Cecilio de RODA: *Los instrumentos músicos y las danzas en el Quijote, con ocasión del tercer centenario de Cervantes*, Madrid: Bernardo Rodríguez, 1905.

arte culto: el tratado de guitarra de Gaspar Sanz, de 1674,¹⁰ las obras de Francisco Guerrero, además de las danzas de la época de Cervantes.

Estas ideas tuvieron su consecuencia en los recitales de los guitarristas Regino Sainz de la Maza y Emilio Pujol. Sainz de la Maza presentaba repertorio de laúd, vihuela y guitarra barroca desde sus primeros conciertos en Barcelona en 1917, y su interés por la música del siglo XVI se fue incrementando.¹¹ Pujol y Sainz de la Maza alternaban obras contemporáneas con obras del pasado musical español en sus programas, incluyendo transcripciones de repertorio vihuelístico y música de Bach. Ambos intérpretes fueron reconocidos en los principales periódicos y revistas desde 1917. Después del celebrado concierto de Emilio Pujol en Barcelona en enero del mismo año el crítico catalán y director del Orfeo Català, Luis Millet, escribió lo siguiente:

Ya no es la guitarra de las tabernas populares, sino dignificada y modernizada [...]. Esa es la verdadera guitarra, digna pupila de la vihuela y el laúd [...], en la cual nace la monodia, por virtud de las esenciales transcripciones de madrigales, cançons y villanescas polifónicas.¹²

La conciencia de renacimiento de la guitarra se justificaba por sus vínculos históricos con la vihuela. En abril del mismo año Sainz de la Maza interpretaba obras de Milán y Mudarra, y el crítico de la *Revista Musical Catalana* señalaba la importancia de la música de los vihuelistas por su claridad de líneas y un “arcaísmo necesario”. Federico Lliurat reclamaba que, al igual que existían instrumentos predecesores del actual piano que se estaban rescatando y el moderno pianista ejecutaba música de virginalistas, clavicordistas y clavicembalistas, existían también instrumentos anteriores a la actual guitarra y había que fijarse en la belleza de

la música de laudistas y vihuelistas.¹³ En general los críticos señalaron la tradición de la guitarra enraizada en la vihuela y destacaron la claridad, pureza y la idea de retorno al pasado en términos similares al emergente Neoclasicismo.

En el año anterior, 1916, Falla había comenzado a trabajar en una síntesis de folclore y material histórico en su pantomima *El corregidor y la molinera*, un proceso que se acentuaría cuando en *El sombrero de tres picos* se integraron los diseños cubistas de Picasso. Esta producción, que ha sido tratada como un pilar para la reconciliación entre folclore y modernidad, posee también una evocación moderna de diferentes estilos para guitarra (populares, urbanos y flamencos). Falla continuó utilizando la idea de un *collage* cubista, en esta ocasión a partir del flamenco, en su *Fantasia bética*, inspirada en las obras contemporáneas de Stravinsky, en la que presentó una yuxtaposición de motivos y células melódicas, rítmicas y armónicas extraídos de diferentes fuentes y sobre todo a partir de distintos motivos de guitarra flamenca, siendo su fuente principal los *Aires andaluces* (1902) de Rafael Marín.¹⁴

En 1918 confluyeron varias circunstancias que impulsaron la revitalización de la guitarra como instrumento de concierto: la Sociedad Nacional de Música empezó a programar conciertos de guitarra y Emilio Pujol ofreció un concierto en la Residencia de Estudiantes. En su reseña, Salazar se refería al resurgimiento de la guitarra:

Con Pujol, Segovia, Fortea, Manjón, Sainz de la Maza y otros, la guitarra alcanza un momento de resurgimiento iniciado por Tárrega y Llobet y ya empiezan a distinguirse estilos y maneras entre los cultivadores, apuntándose un *estilo elegante y pulido* y otro más severo, al que parece pertenecer Pujol.¹⁵

¹⁰ Gaspar SANZ: *Instrucción de música sobre la guitarra española*, Zaragoza: Herederos de Diego Dormer, 1674.

¹¹ Leopoldo NERI DE CASO: “Federico García Lorca-Regino Sainz de la Maza. Una amistad musical”, *Musicalia, Revista del Conservatorio Superior de Música Rafael Orozco*, n° 4 (Córdoba, enero de 2006), pp. 95-111.

¹² Luis MILLET: “Recital de Emili Pujol. Sala Mozart”, *Revista Musical Catalana*, 15-II-1917, p. 43.

¹³ Federico LLIURAT: “Recital histórico de guitarra de Sainz de la Maza en Sala Mozart”, *Revista Musical Catalana*, n° 161 (mayo de 1917), p. 136.

¹⁴ Michael CHRISTOFORIDIS, “La guitarra en la obra y el pensamiento de Manuel de Falla”, *La guitarra en la historia, IX Jornadas de Estudio sobre Historia de la Guitarra*, Córdoba: Centro de Documentación Musical de Andalucía, 1998, pp. 38-39.

¹⁵ Adolfo SALAZAR: “Emilio Pujol ofrece un concierto de guitarra en la Residencia de Estudiantes”, *El Sol*, 17 de mayo de 1918.

El traslado de Falla a Granada en 1920 influyó en su inspiración para crear una obra para guitarra entendida como *collage* de motivos y maneras a partir de las partituras de Debussy que evocan a España, muchas de las cuales muestran la obsesión del compositor francés con Granada y el interés por las posibilidades armónicas de la guitarra. Esta obra es el *Homenaje pour le Tombeau de Claude Debussy*. En el proceso de composición Falla estrechó antiguos lazos con Miguel Llobet y Ángel Barrios e hizo amistades fecundas con Andrés Segovia, Emilio Pujol y Regino Sainz de la Maza. Durante este periodo, Falla estaba experimentando un cambio estilístico más profundo a través de la composición de *El retablo de Maese Pedro* (1918-1923). Esta obra, dentro del estilo neoclasicista, evita superficialmente el acento andaluz de la producción anterior de Falla a favor de una síntesis de fuentes históricas que pone de relieve el patrimonio castellano. Sin embargo, muchas de las técnicas de composición de inspiración cubista se mantuvieron y Falla continuó evocando la guitarra a partir de fuentes populares y de vihuela y guitarra barroca.¹⁶ Hacia la mitad del proceso composicional de *El retablo*, organizó el Primer Concurso de Cante Jondo en Granada en 1922 con la ayuda del poeta Federico García Lorca y algunos amigos granadinos. Aunque haya un matiz primitivista-popular en el propósito de esta competición cuyo objetivo era salvaguardar el cante jondo, existen también tonalidades elitistas relacionadas con la estética neoclasicista. En el año Diaguilev había producido un espectáculo flamenco, *Cuadro flamenco*, enmarcado por un telón de Picasso de estilo cubista. Las fotos de la producción sugieren un *tableau vivant* de bailarines y guitarristas enmarcados por el “artificio” moderno de la decoración. En una crítica Stravinsky hablaba del flamenco como un arte esencialmente clásico, basado en “lógica”, “precisión” y “frío cálculo”.¹⁷ En 1921, el cubismo cla-

sicista de Natalia Gontcharova ilustraba la portada de *El amor brujo* de Falla, incorporando la imagen modernizada de la guitarra para una obra inspirada en el flamenco y en el propio instrumento.

Pero el Concurso de Cante Jondo profundizó en la visión española sobre el flamenco y la guitarra como modernos, exentos de elementos románticos, en unos años en que, además, las principales publicaciones *ultraístas* –*Ultra*, *Horizonte* o *Alfar*– trataban, a partir del cubismo, de un nuevo clasicismo y retorno al orden. El concurso revivió el interés de las clases altas y los principales intelectuales de vanguardia por la música popular.¹⁸ Lorca entendía el flamenco en el mismo sentido constructivo y moderno que Stravinsky cuando en su discurso en el concurso¹⁹ comparó la *seguiriya gitana* con Bach,²⁰ describiendo ambos estilos musicales como estructuras circulares simultáneas que crean un sentido de infinita horizontalidad. En ello veía una síntesis clásica de lo apolíneo y lo dionisiaco, una dicotomía que en su manifestación nietzscheana había sido parte importante del ideal cubista de los objetos contruidos desde diferentes perspectivas.

Falla también publicó un folleto titulado *El “cante jondo” (canto primitivo andaluz)* para el concurso, un escrito que concluye con una disertación sobre la guitarra flamenca, sus enlaces históricos con la cultura española y la exploración de sus fuentes en la música occidental. Falla asigna a Domenico Scarlatti un papel primordial en la evocación de las posibilidades armónicas del instrumento, lo que denota su reorientación en cuanto a la evocación de la guitarra en sus obras neoclasicistas.

Los matices modernos del concurso de Cante Jondo fueron plasmados en el cartel de Manuel Ángeles Ortiz creado para el evento, un diseño que da protagonismo a una guitarra cubista (ver Ilustración 4).

¹⁶ La mayoría de las alusiones guitarrísticas que Falla utiliza en esta obra provienen de las conferencias sobre la música cervantina dadas por Cecilio de Roda en el Ateneo de Madrid en 1905. Véase Michael CHRISTOFORIDIS: *Aspects of the Creative Process in Manuel de Falla's El retablo de maese Pedro and Concerto*, Tesis doctoral, The University of Melbourne, 1997, capítulo 4.3.

¹⁷ Igor STRAVINSKY: “Les espagnols aux ballets russes”, *Comœdia*, 15-v-1921.

¹⁸ José BERGAMÍN: “Clasicismo”, *Horizonte*, n° 3 (diciembre de 1922).

¹⁹ Incluido en Jorge de PERSIA: *1 Concurso de Cante Jondo, 1922-1992. Edición conmemorativa, una reflexión crítica*, Granada: Archivo Manuel de Falla, 1992.

²⁰ Federico GARCÍA LORCA: *Epistolario completo*, ed. Christopher Maurer y Andrew A. Anderson, Madrid: Cátedra, 1997, p. 119.



Ilustración 4. Manuel Ángeles Ortiz, cartel del Concurso El Cante jondo (canto primitivo andaluz), Urania: Granada, 1922

En el poema contemporáneo *Adivinanza de la guitarra* de Lorca, incluido en los *Seis caprichos*, dedicados a Sainz de la Maza, Lorca abstrae su imaginario sobre la guitarra, teñido de matices populares andaluces, alusiones a temas neoclásicos y planos cubistas.²¹

En la redonda
encrucijada,
seis doncellas
bailan.
Tres de carne
y tres de plata.
Los sueños de ayer las buscan,
pero las tiene abrazadas
un Polifemo de oro.
¡La guitarra!

También alude a la vihuela en el poema *Clamor*, incluido en la colección *Gráfico de la Petenera*, en el que personifica a la muerte en una vihuela blanca:

[...]
Por un camino va
la Muerte, coronada
de azahares marchitos.
Canta y canta
una canción
en su vihuela blanca,
y canta y canta y canta.²²
[...]

Hay una intención clara de primitivismo o arcaísmo medieval asociado a la pureza neoclasicista. Por las mismas fechas Gerardo Diego incluía la guitarra en su poemario *Imagen* (1918-1922).²³

Andrés Segovia asistió al Concurso de Cante Jondo y en aquellos años dio numerosos conciertos en Granada. El flamenco fue poco a poco quedando marginado de la proyección de la nueva guitarra, y sólo figuraba en transcripciones para guitarra de obras para piano

²¹ Se pueden apreciar influencias neoclasicistas también en los bocetos de Lorca de guitarristas, que recuerdan al *Arlequín con guitarra* de Picasso.

²² Federico GARCÍA LORCA: *Obras completas*, 22ª ed., Madrid: Aguilar, 1986, vol. I, pp. 217 (*Adivinanza de la guitarra*) y 196 (*Clamor*).

²³ De ascendencia ultraísta y creacionista, plantea en muchos poemas valoraciones estéticas comunes al nuevo clasicismo. El poema, llamado *Guitarra*, es el siguiente: "Habrà un silencio verde | todo hecho de guitarras destrenzadas | La guitarra es un pozo | con viento en vez de agua". Gerardo DIEGO: *Primera antología de sus versos (1918-1941)*, 9ª ed., Madrid: Espasa-Calpe, 1980 (Col. Austral, nº 219), p. 63.

de Albéniz, un compositor que había incorporado elementos andaluces y flamencos en sus obras de estilo romántico e impresionista. Uno de los pocos compositores que mantuvo las implicaciones andaluzas y primitivistas de la guitarra es Joaquín Turina. Construcciones primitivistas se mantuvieron en la repercusión del flamenco y otros estilos de guitarra en los años veinte, incluyendo el jazz y el tango.²⁴

El Neoclasicismo y el surgimiento de la nueva escuela de guitarra española

Desde 1920 aumentaron los conciertos que incluían obras de vihuelistas y textos sobre esta faceta de la historia musical española.²⁵ Los programas estaban dominados por el repertorio para vihuela y piezas del siglo XVII fundamentalmente, junto a la música de Bach.²⁶ Los críticos resaltaban en sus reseñas valores estéticos relacionados con el concepto de Neoclasicismo desarrollado en las mismas publicaciones: pureza, claridad de líneas, plasticidad, perfiles acusados, angulosos como en un cuadro cubista y por todo ello, modernos;²⁷ cualidades también atribuidas al clave y a la música de Scarlatti, resurgidos en buena parte gracias a Wanda Landowska y Joaquín Nin.²⁸ La mi-

rada al pasado fue una de las causas del auge guitarrístico, pues el anti-romanticismo implicaba el rechazo de un siglo en el que la guitarra había sido menospreciada: “No, los tiempos románticos fueron precisamente aquellos en que la guitarra estaba en su peor momento, diseminada por toda Europa. Se la hacía tocar la música que tocaban otros instrumentos pero no era la adecuada para la música del siglo XIX”.²⁹ Falla también reconocía las afinidades de la guitarra para la interpretación de la música moderna posromántica. Esta fe en el instrumento se hace explícita en una carta de J. B. Trend al compositor con fecha de 4 de noviembre de 1920, poco después de la estancia del hispanista inglés en Granada, donde había oído los primeros ensayos privados del *Homenaje* tocados por Ángel Barrios: “Friedman está aquí [Londres] tocando el piano, una prueba más de que V. tiene razón diciendo que el piano moderno es un instrumento de orquesta; y que el futuro es la guitarra”.³⁰

Las similitudes entre la guitarra (y los instrumentos de cuerda pulsada) y el clave en lo referente al retorno a repertorios del pasado, junto a la idea de sonoridad pura y el Neoclasicismo, se destacaron notoriamente en España, más que en Francia o Inglaterra, y la guitarra se identificó cada vez de manera más evidente con esa noción de síntesis española moderna de lo culto y lo popular.

En 1920 Federico García Lorca publicaba un artículo en *El Defensor de Granada* en el que, retomando a Pedrell, decía: “Los vihuelistas españoles del siglo XVI se apoyan casi siempre en las melodías populares para su ejecución dándoles un desarrollo sencillo dentro de un timbre encantador e ingenuo”.³¹ La fusión de lo culto y popular en la recuperación de los vihuelistas se unía a la noción de simplificación y sencillez de la vanguardia.

Lorca apuntaba también la cuestión de los retornos artísticos y musicales al incidir en la idea de revitalizar el arte. Comentaba ade-

²⁴ Los músicos vestían trajes (no relacionados musicalmente) de gaucho en actuaciones en Europa y en los Estados Unidos. En lo relativo a la guitarra clásica esta costumbre estuvo ligada al compositor y guitarrista Agustín Barrios, paraguayo, que a veces interpretó vestido como un guaraní.

²⁵ Sainz de la Maza interpretaba en el teatro Lara pavanas de Luis Milán, minuetos y bourrées de Robert de Visée, Gavota de Bach. Miguel Llobet formaba parte también del círculo de intérpretes de la guitarra con repertorio vihuelístico. Precisamente uno de sus conciertos en 1920, programado por la Sociedad Nacional de Música, incluía notas de Felipe Pedrell sobre vihuelistas: Felipe PEDRELL: “La vihuela y los vihuelistas”, *El Sol*, 24-IV-1920.

²⁶ Adolfo SALAZAR: “Sainz de la Maza”, *El Sol*, 11-III-1920.

²⁷ Estos términos son los que recogería en *La deshumanización del arte* Ortega y Gasset, que relacionaba el arte inteligente con el cubismo y hablaba de “perfil anguloso, transparencia y pureza”, términos que remiten a las consideraciones de los críticos musicales a la hora de traducir el ideal de música pura en los aspectos de transparencia, perfil nitido. El “perfil anguloso” al que se refería Ortega era la síntesis –la estilización de la idea, del constructo, del objeto cubista–; era, al fin, la melodía. JOSÉ ORTEGA Y GASSET: *La deshumanización del arte y otros ensayos de estética*, Madrid: Espasa, 2003 (Colección Austral), pp. 77-79.

²⁸ Concierto de Emilio Pujol para la Associació d'Amics de la Música, el 28 de marzo de 1922, citado en la *Revista Catalana de Música*, n° 19 (abril-junio de 1922).

²⁹ J. B. TREND: *Manuel de Falla and Spanish Music*, Nueva York: Alfred A. Knopf, 1939, p. 39.

³⁰ Carta de J. B. Trend a Manuel de Falla, 4 de noviembre de 1920, Archivo Manuel de Falla.

³¹ Las *Suites* de Lorca (1920-1921) presentan técnicas compositivas de los vihuelistas y organistas clásicos españoles.

más la obra de Narváez y Mudarra. La cita surgía de un concierto de Regino Sainz de la Maza:

[Recuperar] el arte de los arcones viejos, donde cubiertos de telarañas dormían quizá del sueño del olvido, a los vihuelistas españoles del siglo XVI, y esto es lo que debemos agradecer de todo corazón a Sainz de la Maza [...]. Él nos levanta el papel de la vieja calcomanía y el siglo XVI enseña una viñeta galante [...]. Este gran artista de la guitarra ha sabido ponerse al lado de los que pacientemente van descubriendo y divulgando la música antigua española. Es una doble obra de artista y de patriota [...]. Estos admirables músicos seiscentistas, que vieron nacer a la fuga y al canon y abrieron el camino que habían de cruzar Bach y Mozart, han despertado en sus tumbas polvorientas.³²

En 1922 surgieron además dos asociaciones musicales que introdujeron la guitarra en sus programas: la Asociación de Cultura Musical y la Asociación Internacional de Música Contemporánea. Y en 1924 se crearía la Cultural Guitarrística. A partir de estos años el repertorio vihuelístico recuperado por los principales intérpretes ocupó los principales escenarios.

El redescubrimiento del repertorio preclásico estuvo también unido a las publicaciones de índole musicológica. La interpretación de dicho repertorio fue paralela a la edición de cancioneros. En 1922 Mitjana ponía de relieve la importancia del cancionero poético y musical del siglo XVII, recogido por Claudio de la Sablonara, como eslabón entre el Cancionero de Upsala, las obras de vihuelistas y guitarristas y los polifonistas de los siglos XVII y XVIII.³³ En 1923 se publicaba la *Colección de vihuelistas españoles del siglo XVI* de Eduardo Martínez Torner.³⁴ La correspondencia mantenida en 1924 por Martínez Torner y Adolfo Salazar muestra el interés común en difundir las composiciones de la escuela española

de vihuela,³⁵ al igual que lo demuestran los artículos publicados por Adolfo Salazar en la misma época.³⁶

Se puede trazar un paralelismo entre el redescubrimiento de aquel repertorio, la guitarra y los estilos plásticos y literarios contemporáneos. Sainz de la Maza tocó en algunos de los eventos organizados por la llamada Sociedad de Independientes (en la que tanto Lorca como el pintor cubista Daniel Vázquez Díaz participaban, junto a otros artistas ligados al cubismo y al ultraísmo). Lorca animaba a Sainz de la Maza a que tocara música de vihuela del siglo XVI: “tú solo tocarás música *primitiva*, porque es la que adquiere el carácter adecuado al tocarse junto a los lienzos de Rafael Barradas”.³⁷

Ramón Gómez de la Serna escribía en *Alfar* en 1923 sobre una nueva guitarra relacionada con la estética del cubismo y una visión austera de Castilla, región identificada con las construcciones estéticas del Neoclasicismo español y los retornos a la música y la poesía de los Siglos de Oro: “de la guitarra española es de la que yo voy a hablar, de esta guitarra que está metida en vallecitos más chicos, en cañadas más angostas, en suspiraderos más agudos”. La guitarra se asociaba a perfiles agudos, inteligentes, angulares, cubistas y a la sencillez moderna, de vanguardia, no exenta de lirismo, y por eso española; en definitiva a los nuevos valores de universalismo español, síntesis de tradición y modernidad,³⁸ aspectos que coincidían con la interpretación crítica de las guitarras cubistas, hechas de líneas y planos, de Picasso, Braque y Gris.

En el mismo año aparecieron algunos artículos de Gómez de la Serna que trataban el nuevo clasicismo en la música y los retornos al pasado, especialmente señalados en las composiciones de Ernesto Halffter, y aludiendo precisamente a la obra cubista de Juan

³² Federico GARCÍA LORCA: “Sainz de la Maza”, *El Defensor de Granada*, 27-V-1920.

³³ Rafael MITJANA: “Comentarios y apostillas al *Cancionero poético y musical del siglo XVII*, recogido por Claudio de la Sablonara y publicado por D. Jesús Aroca”, *Ensayos de crítica musical*, Madrid: Imprenta de los sucesores de Hernando, 1922.

³⁴ Eduardo MARTÍNEZ TORNER: *Colección de vihuelistas españoles del siglo XVI*, Madrid: Centro de Estudios Históricos, 1923.

³⁵ Eduardo MARTÍNEZ TORNER: “Carta a Adolfo Salazar, 12 de Febrero de 1924”, en Emilio CASARES RODICIO (ed.): *La música en la Generación del 27. Homenaje a Lorca (1915-1939)*, Madrid: Ministerio de Cultura, 1987, p. 164.

³⁶ Adolfo SALAZAR: “Dos cancioneros españoles: Joaquín Nin. Eduardo Martínez Torner”, *El Sol*, 4-I-1925.

³⁷ GARCÍA LORCA: *Epistolario Completo*, op. cit., p. 96. En este contexto “música primitiva” alude a música preclásica.

³⁸ Ramón GÓMEZ DE LA SERNA: “La guitarra”, *Alfar*, vol. 7 (1923), p. 203.



Ilustración 5. Juan Gris, *Guitarra delante del mar*, 1925, Museo Nacional Centro del Arte Reina Sofía, Madrid

Gris como un ejemplo paralelo de cubismo clasicista y retorno al orden. La asociación de la guitarra con la sencillez y la tradición española concordaba con los nuevos valores de un Neoclasicismo que a su vez coincidió con las guitarras cubistas de Picasso, Gris y Braque, creadas por líneas y planos (ver Ilustración 5).³⁹

El *Homenaje a Debussy* de Falla había determinado también la noción del universalismo a través de la evocación de la esencia nacio-

nal.⁴⁰ Salazar asociaba en 1923 la conciencia del resurgimiento de la guitarra como instrumento culto y de concierto a la conciencia del nuevo nacionalismo universalista en su artículo "El nuevo arte de la guitarra y Andrés Segovia", en el que comentaba que el repertorio de Segovia contenía "la música de los compositores españoles del pasado, presente y futuro".⁴¹ Estos, junto con la transcripción de obras de Bach, Scarlatti y otros compositores barrocos, formaron el núcleo del repertorio de la guitarra en la década de los años veinte.

Ese mismo año, 1923, Emilio Pujol publicaba el capítulo "La guitare" para ser incluido en la *Encyclopédie de la Musique et Diction-*

³⁹ Los artistas plásticos realizarían en 1927 un homenaje al poeta Luis de Góngora en la revista *Litoral*. *Litoral* fue una publicación esencial en la segunda mitad de los años veinte. En su ilustración plástica intervinieron Lorca, Cossío, Moreno Villa, Palencia, Bores, Dalí. La cubierta del número dedicado a Góngora estaba ilustrada con una de las naturalezas muertas con guitarra de Juan Gris, un cubismo basado en formas naturales dispuestas según un formalismo depurado. En los números 5, 6 y 7 aparecen además guitarras flamencas colocadas significativamente delante de la colaboración de Falla con la publicación del *Soneto a Córdoba*.

⁴⁰ "Conciertos, Associació Íntima de Concerts, Emili Pujol", *Música*, 13-IV-1921.

⁴¹ Adolfo SALAZAR: "El nuevo arte de la guitarra y Andrés Segovia", *El Sol*, 20-XII-1923, p. 6.

naire du Conservatoire de Albert Lavignac.⁴² Pujol subrayaba los aspectos clásicos de forma, equilibrio y estructura en las obras y la interpretación de la guitarra y contribuía de este modo a consolidar la separación entre romanticismo y clasicismo a través de esos supuestos valores de pureza, que serían perpetuados.⁴³

La citada creación en 1924 de la Cultural Guitarrística mostraba la guitarra como “objeto de cultura especializada”, y resaltaba la idea del instrumento como representación del nacionalismo universal basado en los valores de “sobriedad, nobleza y pureza”,⁴⁴ especialmente a través de las interpretaciones de Regino Sainz de la Maza y de Andrés Segovia.⁴⁵

Los años veinte también asistieron a la difusión internacional de la construcción neoclasicista de la guitarra española a partir de las giras de Andrés Segovia fuera de España durante la segunda mitad de la década. Mientras los críticos, y hasta cierto punto Segovia, se centraron más en Bach en estos conciertos (en línea con la fascinación contemporánea hacia el compositor), también se hicieron eco de muchas de las referencias a la transparencia lineal de la guitarra, alusiones históricas al Renacimiento y al laúd. Al comparar la guitarra con el clave, algunos críticos señalaron una mayor pertinencia de aquella para la música contemporánea.⁴⁶

Nuevas incursiones de Segovia en obras de Albert Roussel, Heitor Villa-Lobos y Mario Castelnuovo-Tedesco consolidaron la idea de una tendencia neoclásica en su repertorio. En París, Londres y Nueva York, los *tours* de Segovia coincidieron con la recepción crítica

del Neoclasicismo español y el retorno al orden en las artes visuales, a través de trabajos de Picasso, Gris y sus compatriotas.

Esta imagen de la guitarra se vio reforzada por la presencia visual del instrumento como el paradigma sempiterno de lo español en una gran cantidad de producciones de danza española modernista, que floreció en Europa y los Estados Unidos en la década de 1920, tras la estela de *El sombrero de tres picos*.

La modernidad teatral de Picasso preparó el escenario para muchas obras de los Ballets Suédois, los Ballets Espagnols de La Argentina y el Ballet de Ida Rubinstein. Las partituras que acompañaban estas producciones a menudo evocaron la guitarra en un contexto orquestal moderno, muchas veces con matices neoclasicistas como es el caso del ballet *Sonatina* de Ernesto Halffter. No obstante, los comentarios críticos más prolíficos y extendidos sobre la idea de modernidad musical española y el Neoclasicismo musical, antes de las giras de Segovia, se habían dado a través de la repercusión de *El amor brujo*, *El retablo de Maese Pedro* y el *Concerto* de Falla, todas ellas obras que evocaban la guitarra. El estilo de los sonatistas del siglo XVIII se valía además de disonancias y acordes que recordaban el rasgueo popular de la guitarra y el estilo *brisé* de la guitarra barroca, alusiones presentes en el *Concerto*, además de la recuperación de la vihuela.⁴⁷

José Subirá resumía en 1930 las ideas precedentes sobre una guitarra nueva, culta, dignificada y modernizada, que había significado y significaba para la crítica la expresión de cualidades españolas universales:

Mientras un autor extranjero salió por malagueñas y boleros que revelaban indiscutible maestría en la apropiación de flexiones melódicas ibéricas [...], tal o cual compositor nacional más o menos principiante [...] ofrecía piezas tejidas tomando cañamazos parisienses y rusos, merced a Ravel y Stravinsky, sin que sus notas destilasen en ningún caso la menor dosis de hispanismo, aunque sí, a lo sumo, influencias fallistas y scarlattianas [...]. Aún la guitarra puede salvarse de estos riesgos, como lo probó Sainz de la Maza en sus recientes recitales [...]

⁴² Posteriormente su libro: Emilio PUJOL: *Escuela Razonada de la guitarra*, Buenos Aires: Ricordi Americana, primera edición 1934.

⁴³ Alfredo ROMEA: “Ferran Sor”, *Revista Musical Catalana*, n° 234 (junio de 1923), pp. 146-149.

⁴⁴ Salvador de MADARIAGA: “La música española. El Casals de la guitarra”, *El Sol*, 5-XI-1925.

⁴⁵ Adolfo SALAZAR: “La vida musical. La evolución del gusto popular. Los conciertos de Arbós. Sainz de la Maza”, *El Sol*, 4-I-1924. En este artículo Salazar comentaba desde una *Pavana* de Milán hasta el *Homenaje a Debussy* de Falla y *Peacock pie* de Ernesto Halffter.

⁴⁶ Ver las reseñas sobre los conciertos de Segovia en *The Times*, 9-XII-1926, 31-I-1927 y 1-XI-1927.

⁴⁷ CHRISTOFORIDIS: “La guitarra en la obra y el pensamiento...”, *op. cit.*, pp. 42-43.

dando lugar a producciones que reúnen la triple cualidad de nacionales, nobles y guitarrísticas. [...]. Hay que salvarse del repertorio de pandereta.⁴⁸

Para Salazar también, el hecho de que la guitarra recobrase su carácter de instrumento de concierto, como heredero de la vihuela, le hacía representar a España a través de intérpretes como Tárrega, Llobet, Pujol, Segovia y Regino Sainz de la Maza.⁴⁹

Adolfo Salazar y algunos miembros del Grupo de los Ocho de Madrid compusieron obras inspiradas en la vihuela y la guitarra barroca, muchas de las cuales fueron estrenadas por Sainz de la Maza. Los críticos señalaron en estas interpretaciones la modernidad, claridad de líneas, serenidad y equilibrio y retornos al pasado.⁵⁰ Entre ellas la *Pavana* de Salvador Bacarisse,⁵¹ el *Preludio y danza* de Julián Bautista, *Atardecer* de Juan José Mantecón y la *Giga* de Rodolfo Halffter.

Esta última obra, de influencia neoscarlattiana, era definida por Salazar como clásica, por su “forma cerrada y contorno neto, escritura nítida, minuciosa, pulcra... que sabe a cosa mecánica”.⁵²

El prólogo de Falla a la *Escuela Razonada de la guitarra* de Emilio Pujol, publicada en 1934, subrayó también cuestiones latentes, especialmente el reflejo de la guitarra en Scarlatti y en compositores como Debussy y Ravel, y la reivindicación de la guitarra como instrumento representativo de la tradición española,⁵³ cuestiones que recogieron

los críticos y músicos de nuevo, como Jesús Bal y Gay, que hacía hincapié en la similitud de la vihuela con el clave⁵⁴ y la renovación moderna que se estaba dando a través de la guitarra:

La guitarra, o la vihuela, es el clavecín de España. La sabrosa abundancia de nuestra música clásica para vihuela solo tiene par en la literatura clavecinística de Francia y Alemania [...]. En cambio el clavecín canta muy poco en tierras españolas [...]. Señalemos las maravillosas excepciones de Soler y de Mateo Albéniz. Sainz de la Maza parece dispuesto a proseguir la tradición de los vihuelistas españoles [...], profundo sabor tradicional al tiempo que un *justo ropaje siglo xx*.⁵⁵

El trasfondo crítico descrito, vinculado a manifestaciones de modernismo asociadas con España en la música y las artes plásticas, fue esencial para el “renacimiento” de la guitarra clásica y su proyección como instrumento de concierto moderno en las décadas de 1920 y 1930.

Bibliografía

- BOSSEUR, Jean-Yves: *Musique et arts plastiques. Interactions au xx^e siècle*, París: Minerve, 1998.
- CARMONA, Eugenio: “El arte nuevo y el “retorno al orden”, 1918-1926” en *La Sociedad de Artistas Ibéricos y el arte español de 1925*, Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1995, pp. 47-59.
- CHRISTOFORIDIS, Michael : *Aspects of the Creative Process in Manuel de Falla's El retablo de maese Pedro and Concerto*, Tesis doctoral, The University of Melbourne, 1997.
- CHRISTOFORIDIS, Michael: “La guitarra en la obra y el pensamiento de Manuel de Falla”, en *La guitarra en la historia, IX Jornadas de Estudio sobre Historia de la Guitarra*, Córdoba: Centro de Documentación Musical de Andalucía, 1998, pp. 31-57.
- CHRISTOFORIDIS, Michael: “Madrid de Igor Strawinsky, Pablo Picasso y la vanguardia”, *Campos interdisciplinarios de la musicología, v Congreso*

⁴⁸ José SUBIRA: “El auge de la guitarra, laúdes y bandurrias”, *Música*, mayo de 1930, p.168.

⁴⁹ Adolfo SALAZAR: *La música contemporánea en España*, Madrid: La Nave, 1930, p. 313.

⁵⁰ Juan del BREZO: “La orquesta clásica de Saco del Valle”, *La Voz*, 11-I-1930.

⁵¹ “La pavana afecta una forma sencilla y seria de melodía llena de carácter antiguo” (Adolfo SALAZAR: “Sainz de la Maza”, *El Sol*, 21-III-1930).

⁵² Adolfo SALAZAR: “Sainz de la Maza”, *El Sol*, 19-XI-1931.

⁵³ “Instrumento admirable, tan sobrio como rico, que áspere o dulcemente se adueña del espíritu, y en el que andando el tiempo se concentran los valores esenciales de nobles instrumentos caducos cuya herencia recoge sin pérdida de su propio carácter, de aquel que debe al pueblo por su origen [...]. Entre los instrumentos de cuerdas con mástil es la guitarra el más completo y rico por sus posibilidades armónico polifónicas [...]. La historia de la música

nos demuestra su influencia magnífica, como transmisora de esencias sonoras hispánicas, sobre un gran sector del arte musical europeo, con qué emoción descubrimos su claro reflejo en Scarlatti, en Glinka, en Debussy y Ravel”. Manuel de FALLA: Prólogo a PUJOL: *Escuela razonada de la guitarra*, Buenos Aires: Ricordi Americana, 1934.

⁵⁴ Rosita García Ascot compone en 1933 su *Española*, encargada por Sainz de la Maza en forma de sonata bipartita scarlattiana, y con una ornamentación de reminiscencias clavecinísticas.

⁵⁵ Jesús BAL y GAY: “Marginales, Regino Sainz de la Maza”, *El Pueblo Gallego*, 1-XII-1932.

- de la Sociedad Española de Musicología, Barcelona, 25-28 de octubre de 2000, vol. 2 (Madrid, SEdeM, 2001), pp. 1303-1309.
- CROSS, Jonathan: *The Stravinsky Legacy*, Cambridge – Nueva York: Cambridge University Press, 1998.
- GRAY, Christopher: *Cubist aesthetic theories*, Baltimore: Johns Hopkins Press, 1953.
- MAINER, José Carlos: “Contra el marasmo. Las revistas culturales en España (1900-1936)”, *Arte moderno y revistas españolas, 1898-1936*, eds. Eugenio Carmona y Juan José Lahuerza, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía – Museo de Bellas Artes de Bilbao, 1977, pp. 103-116.
- MAINER, José Carlos: *La Edad de Plata (1902-1939): ensayo de interpretación de un proceso cultural*, Madrid: Cátedra, 1987.
- PERSIA, Jorge de: “La guitarra y la renovación musical”, *La guitarra, visiones en la vanguardia*, Granada: Huerta de San Vicente, 1996, pp. 25-41.
- PERSIA, Jorge de: “Falla, Ortega y la renovación musical”, *Revista de Occidente*, n° 156 (mayo de 1994), pp. 102-115.
- PIQUER SANCLEMENTE, Ruth: *El concepto estético de Clasicismo Moderno en la música española (1915-1930)*, Tesis Doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 2008.
- PIQUER SANCLEMENTE, Ruth: *Clasicismo Moderno, Neoclasicismo y Retornos en el pensamiento musical español (1915-1939)*, Sevilla: Doble J, 2010.
- SILVER, Kenneth E.: *Esprit de corps. Vers le retour à l'ordre, the art of the Parisian avantgarde and the First World War, 1914-1925*, Princeton: Princeton University Press, 1989.
- SUÁREZ-PAJARES, Javier: “Aquellaos plateados años. La guitarra en el entorno del 27”, *La guitarra en la historia, IV Jornadas de Estudio sobre Historia de la Guitarra*, Córdoba: Centro de documentación musical de Andalucía, 1998, pp. 37-47.